DRAMATURGIE ŞI FORMĂ LA MOZART[*]

Prof. univ. dr. LAURA VASILIU
Universitatea de Arte „George Enescu" Iaşi

Laura VASILIU – profesor la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iaşi şi muzicolog –, a absolvit conservatorul ieşean în 1981, obținând diploma de Doctor la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, în anul 2001. Specializată în analize de limbaj şi forme muzicale, titulară de curs la toate nivelele învățământului superior – licență, masterat, doctorat – Laura Vasiliu a susținut şi o activitate de cercetare, concretizată în participări la numeroase simpozioane de muzicologie, naționale şi internaționale, în studii şi articole publicate în revistele „Muzica", „Artes", în volumele simpozionului internațional „George Enescu" etc., prin cele 5 volume de muzicologie publicate.

Am pornit în analiza dramaturgiei instrumentale mozartiene de la o percepție globală a fenomenului, percepție ce poate fi exprimată prin următoarele trei idei:

1. Existența multiplelor legături între dramaturgia teatrală şi genurile instrumentale ale lui Mozart a intrat de mult timp în conştiința exegeților, interpreților şi a melomanilor cultivați. Ideea este general acceptată, însă tehnicile de compoziție implicate sunt prea puțin cunoscute.
2. Un alt fenomen, doar într-o oarecare măsură cercetat, dar subînțeles de analişti, este necesitatea raportării construcției sonore mozartiene la tehnicile discursului, la normele retoricii muzicale, aşa cum au fost teoretizate de Johann Matheson cu mai puțin de două decenii înaintea naşterii lui Mozart.
3. Realitatea structurii arhitectonice mozartiene, aşa cum reiese din analiza formei, ne oferă la tot pasul situații atipice, excepții, încălcări ale normei ce nu pot fi explicate doar prin intermediul principiilor de formă şi sunt, de regulă, expediate prin sintagme precum *misterul creației*, *capriciul compozitorului*, *inepuizabila fantezie mozartiană*.

În consecință, am pornit de la intuiția că stilul componistic instrumental al lui Mozart poate fi studiat doar ținând cont de cele trei fenomene determinante: dramaturgia, discursul, forma. Cu alte cuvinte, coerența şi proporționalitatea, gradul de elocință şi figurile de stil preferate, individualizarea ideilor şi parametrii configurării sugestiei dramaturgice.

[*] Lucrare prezentată la simpozionul organizat în cadrul Festivalului internațional Mozart, ediția a XIV-a, Cluj-Napoca, 2004.

Reprezentând doar o etapă a cercetării propuse, comunicarea de față doreşte să atragă atenția asupra câtorva aspecte de teatralitate instrumentală, reflectând în succesiune următoarele idei: tema sau personajul principal, temele sau eroii episodici, anularea teatralității sau tema unică, metamorfoza ideii sau fațeta ascunsă a personajului**,** drama interioară sau dezvoltarea monotematică. Abordând această problematică din perspectiva analizei muzicale, vom încerca, mai precis, o interpretare dramaturgică sau discursiv retorică a elementelor formale atipice – descoperite în sonate pentru pian, cvartete şi trio-uri compuse de Mozart începând cu anul 1785.

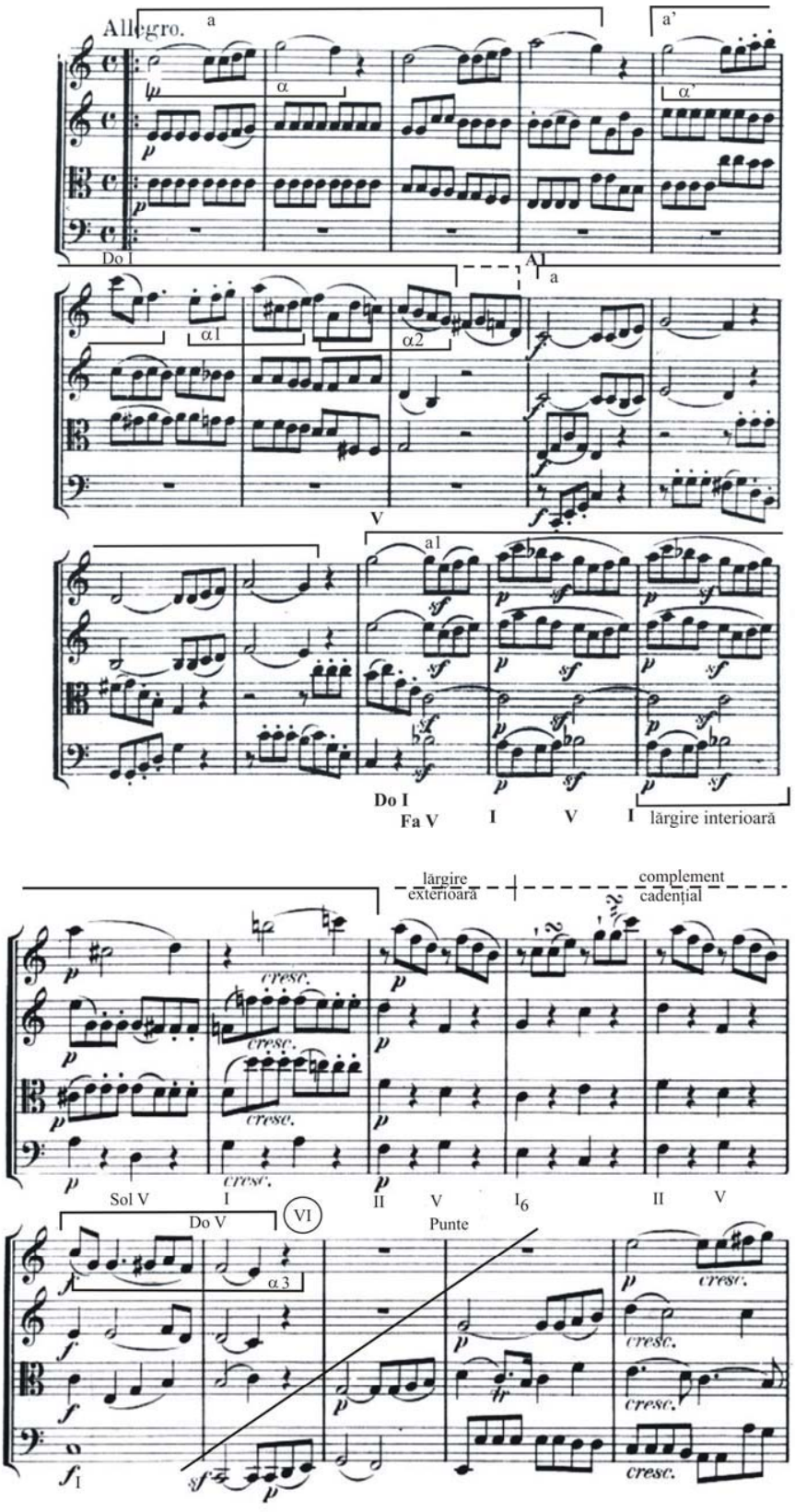
Tema sau personajul principal

Tema mozartiană, în nenumărate cazuri, nu se prezintă ca o idee impecabil articulată ci ca un personaj viu, pregnant, cu o structură particulară imperfectă, contradictorie.

Cea mai frecventă modalitate prin care este sugerat dinamismul interior al eroului este asimetria morfologică. Având motivații de natură discursivă – deschiderea unor paranteze ce solicită noi acțiuni de confirmare, culminație şi concluzionare, cu o bază structurală de natură armonico-funcțională – asocierea unor segmente inegale creează relief, atrage atenția.

Ne vom opri pentru început la tema principală a *Allegro*-ului de sonată din partea I a *Cvartetului de coarde K.V. 465* (al *Disonanțelor*), o perioadă dublă (8+14m, exemplul 1). Amplificarea inciziei consecvente apare drept consecință a devierii traseului armonic, mai întâi spre zona subdominantei, cerând o subliniere – astfel apare măsura de lărgire interioară – iar apoi, ca urmare a cadențării pe treapta a VI-a – o lărgire exterioară, întărită de un complement cadențial. Procesul de evoluție a motivului subliniază aceste momente de ieşire din traseu. Având inițial un contur ferm, interogativ, o construcție ritmică individualizată, motivul intră într-un proces de disoluție prin adiția unor figuri în valori egale cu repetări rotative (α1, α2), ajungând ca spre finalul temei să fie înlocuit de formule episodice, cu funcție culminativă sau conclusivă. Până aici nimic nou. În final însă, motivul este expus, surprinzător, într-o formă nouă, cu o direcție descendentă, ca un prim răspuns la interogațiile anterior formulate. Apariția acestuia după cadența perfectă pe tonică şi finalul melodic pe terța acordului schimbă, de fapt, şi sensul încheierii – cel al unui prim răspuns şi al unui final provizoriu.

Ex. 1 *Cvartetul de coarde K.V. 46,* partea I, *Allegro*

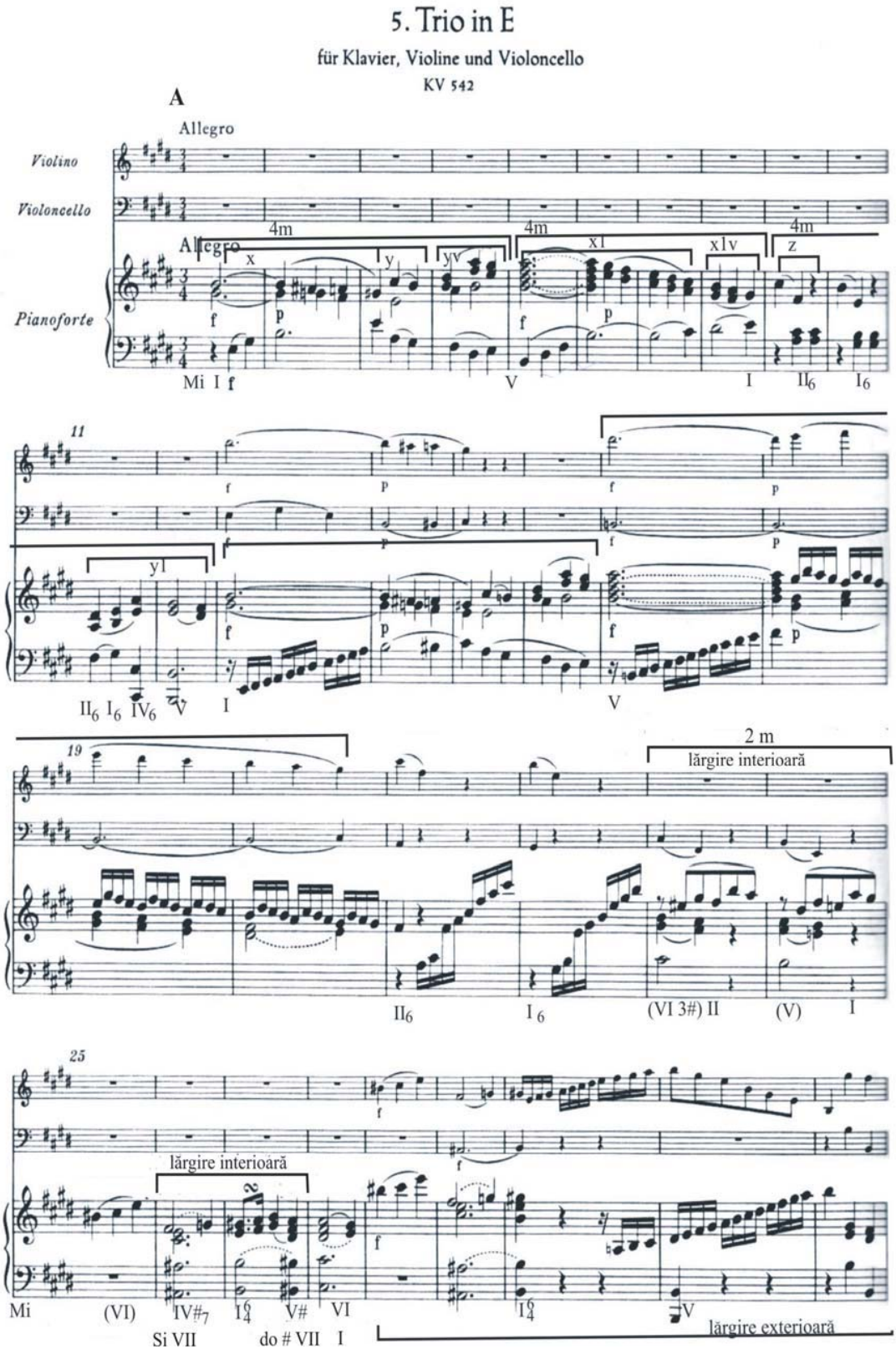
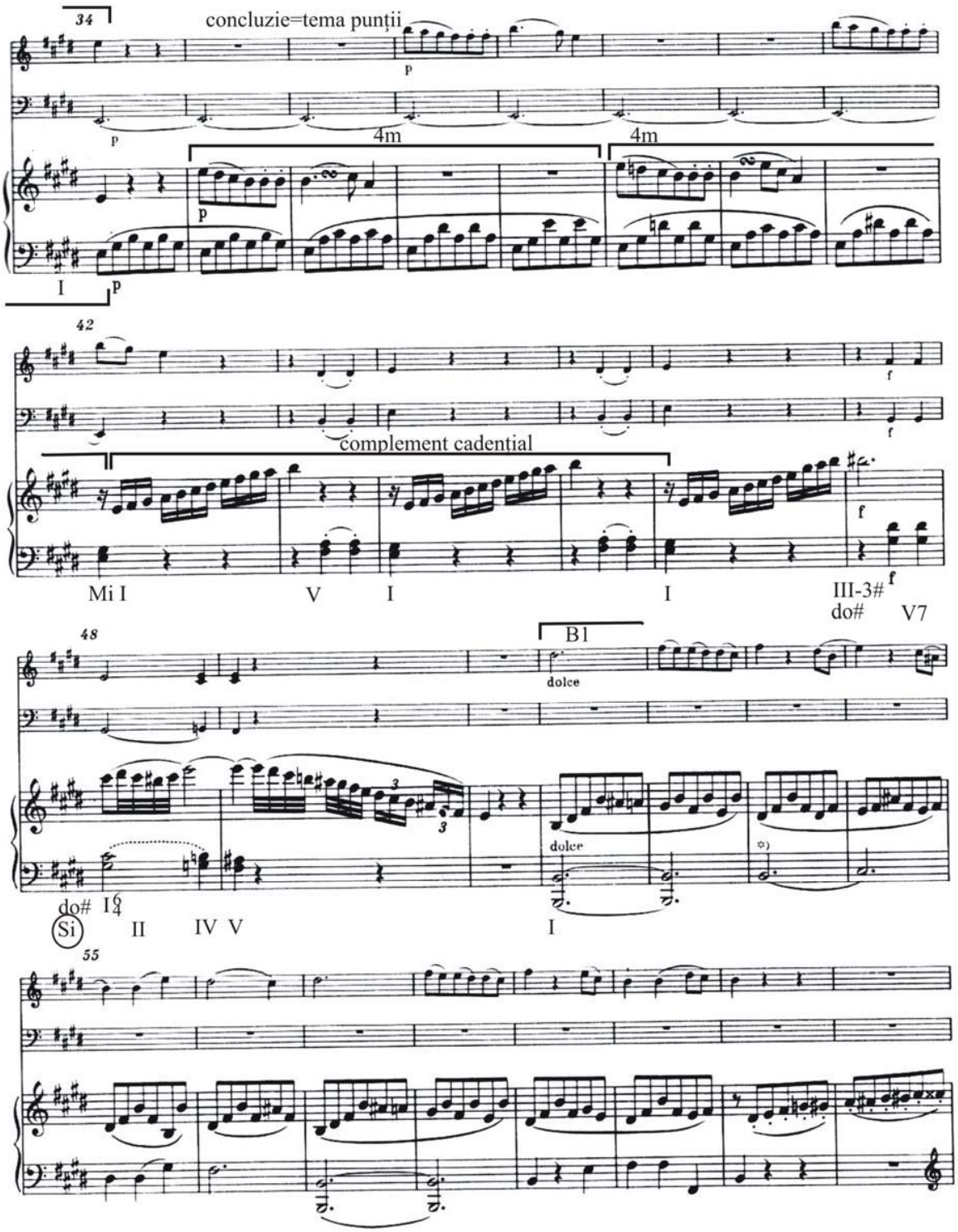


O situație comparabilă o întâlnim în structurarea ideii principale din prima mişcare a *Trio-ului pentru pian, vioară şi violoncel în Mi Major, KV 542*.(**Exemplul 2**).

De data aceasta, melodia are un aspect continuu, diferențierea ritmică estompată impunând un fin montaj de celule motivice care la prima expunere trec aproape neobservate. Sublinierea lor, prin repetare variată în spațiul unor segmente de lărgire interioară, în cea de-a doua perioadă, apare ca cerință a elocvenței, a pregnanței dramaturgice. Vor fi obținute nuanțe expresive noi: un caracter decorativ datorită variației ornamentale a celulei *z*, în primul segment de lărgire, o notă dramatică adusă de modulațiile cromatice şi devierea traseului armonic spre zona relativei minore – în cea de-a doua lărgire interioară. Concluzia culminativă din lărgirea exterioară devine astfel o cerință a logicii discursive. Nu uităm îmbogățirea prin timbre, registre şi dinamica scriiturii adusă de instrumentele de coarde, ce intervin abia în perioada consecventă.

Problema interpretării şi circumscrierii acestei teme nu s-a epuizat, pentru că urmează o idee nouă pe care, la o privire superficială, am interpreta-o ca temă a punții. Construcția stabilă, caracterul static de natură morfologică şi tonală îi conferă însă funcția de concluzie a temei principale. Doar în ultimele măsuri, printr-o adevărată întorsătură a situației – o modulație cromatică prin salt tonal care, în contextul liniştii instaurate, are efectul unui adevărat şoc – segmentul muzical îşi afirmă şi funcția tranzitivă.

Ex. 2 *Trio pentru pian, vioară şi violoncel în Mi Major, KV 542*, partea I, *Allegro*



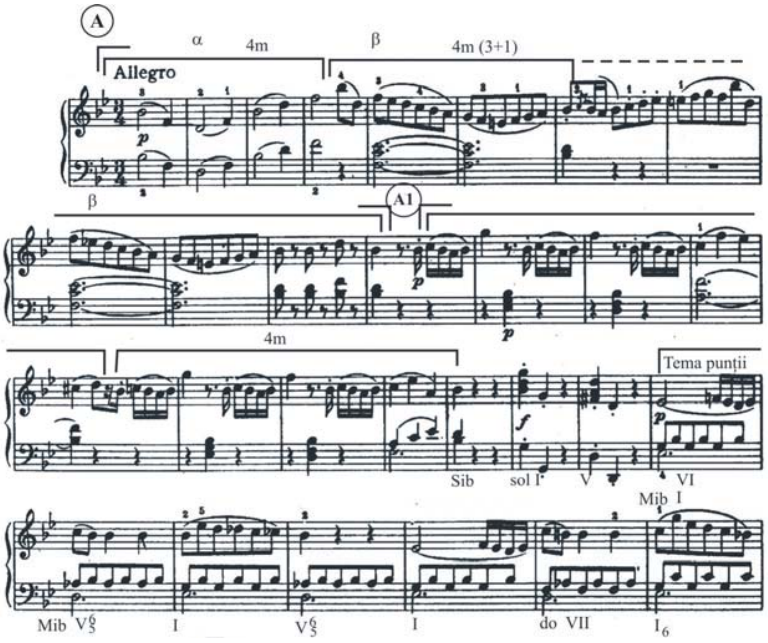
34
concluzie=tema punții
p
4m
4m
I
p
42
complement cadențial
f
Mi I
V
I
I
III-3#
do#
V7
48
B1
dolce
dolce
do# I
Si
II
IV V
I
55

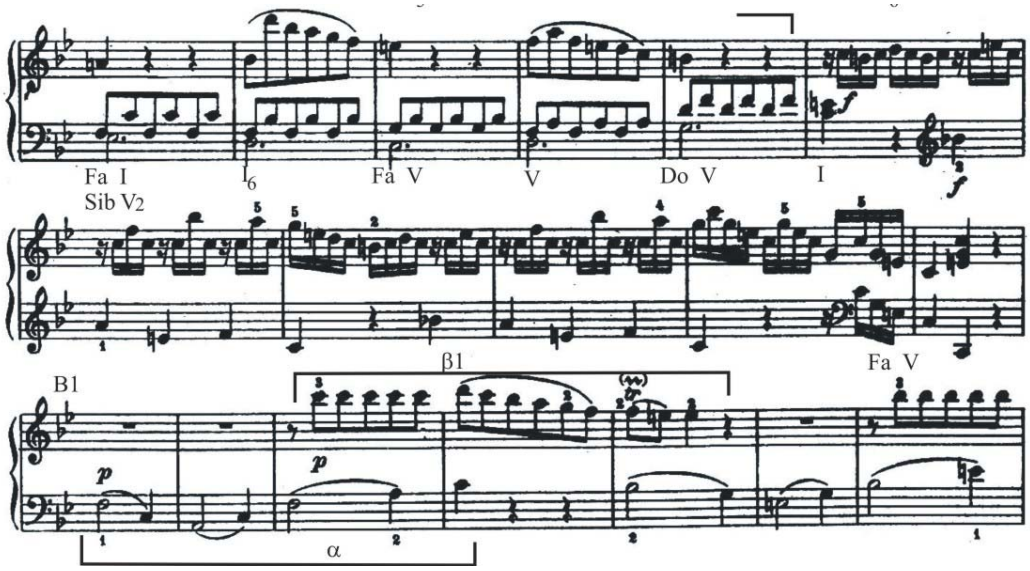
Acest exemplu face legătura cu a doua tehnică de alcătuire a temei ca personaj principal, şi anume asocierea a două perioade contrastante în spațiul aceleaşi idei, cu semnificația fațetelor complementare ale naturii umane.

Se ştie că în sonata clasică, tema secundară constituită ca grup tematic, printr-un lanț de perioade, are explicații de natură tonală – modulația la dominantă sau relativă solicitând o desfăşurare funcțională amplă. Tema are, de asemenea, materializări sonore cu semnificație discursiv-retorică: de regulă, **B2** este amplificarea şi culminația, iar **B3**, concluzia ideii expuse în **B1**. Sunt şi cazuri când temele secundare se individualizează, dar niciodată nu întrupează expresii contrare. Tema principală cu structură de grup tematic este o situație cu totul excepțională iar cele mai multe exemple le găsim în creația lui Mozart, ca în părțile întâi din *Sonata pentru pian în Fa major, KV 332*, *Sonata pentru pian în do minor, KV 457*, *Sonata pentru pian în Si bemol major, KV 570*.

Ne vom opri la ultima dintre acestea, pentru că este un caz simplu şi tipic (**exemplul 3)**. Cele două perioade ale grupului tematic principal contrastează pe toate coordonatele: morfologic – o perioadă tripodică, una pătrată simplă – , motivic – în primul caz motive cursive, motive-frază, în cel de-al doilea, incisive, scurte. Nivelul de elocvență derivă din aceste aspecte. Temele sunt unite doar prin tonalitate şi funcționalitatea armonică simplă, cadențială. Dar şi aici descoperim o nuanță: **A1** aduce o culoare armonică nouă prin intercalarea subdominantei în succesiunea funcțiilor. În consecință, perioada a II-a nu simplifică o imagine anterior expusă, pentru a fi o perioadă conclusivă, ci aduce aspecte complementare, împlinind imaginea personajului.

Ex. 3 *Sonata pentru pian în Si bemol major, KV 570*, partea I, *Allegro*



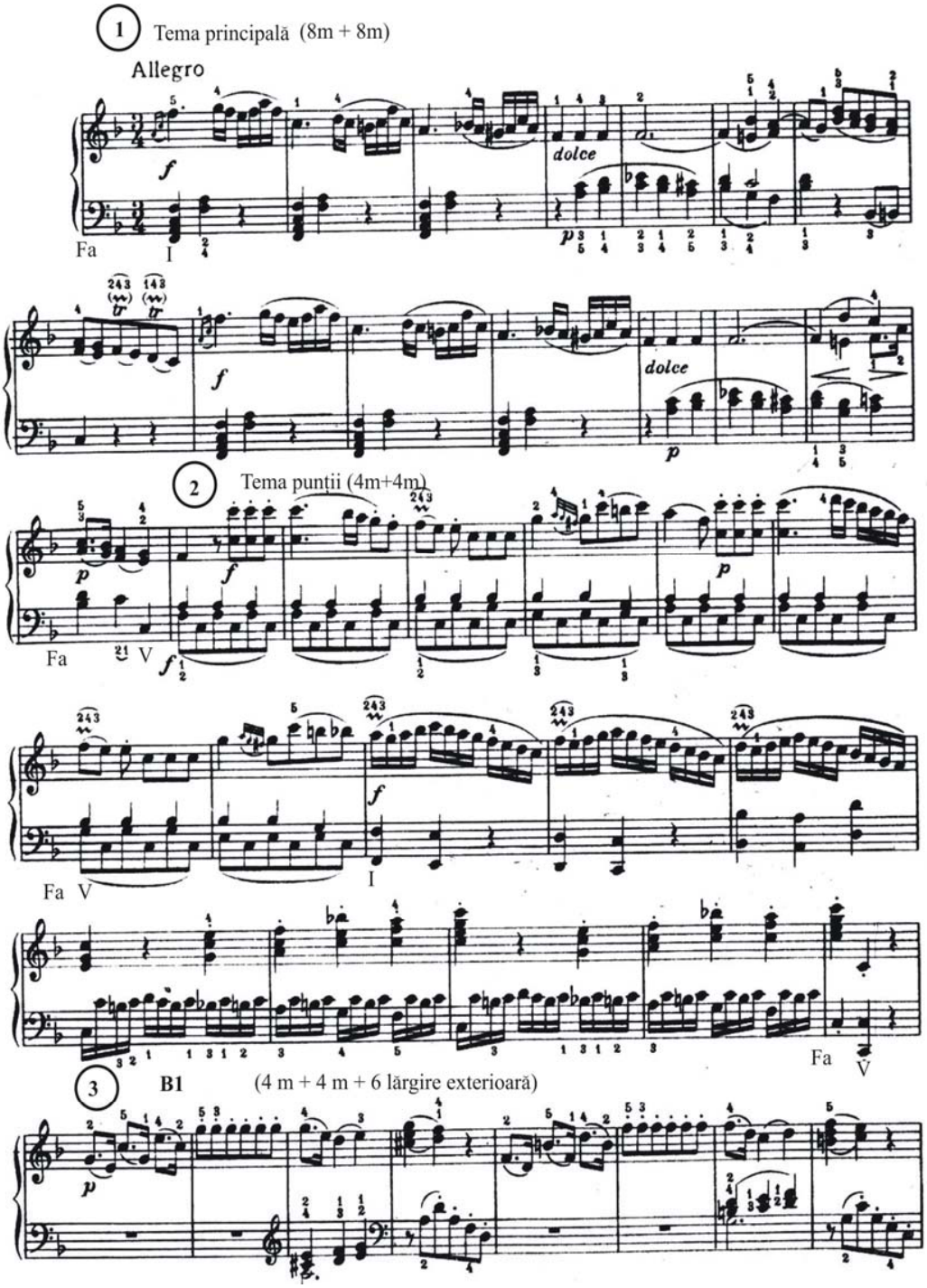
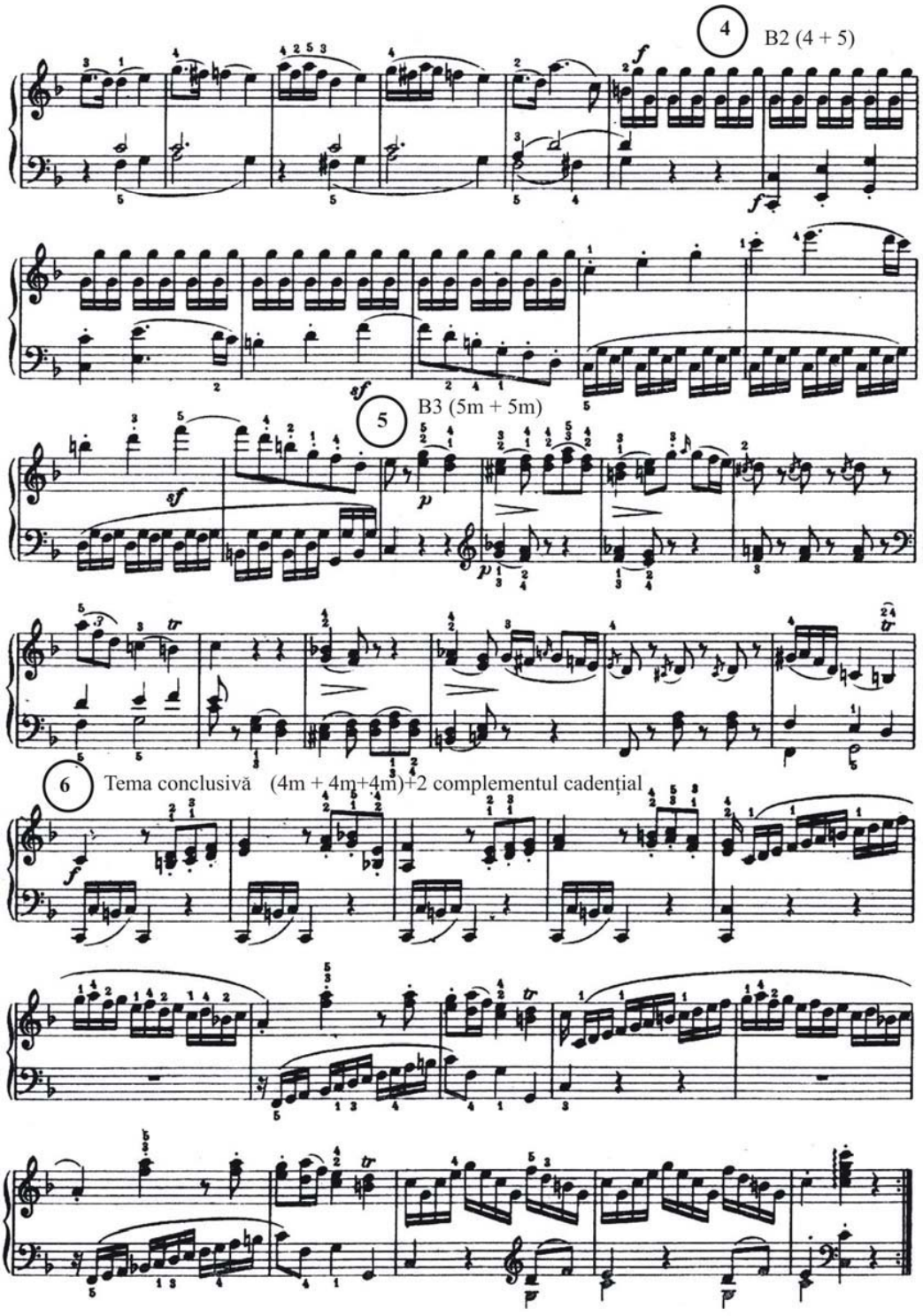
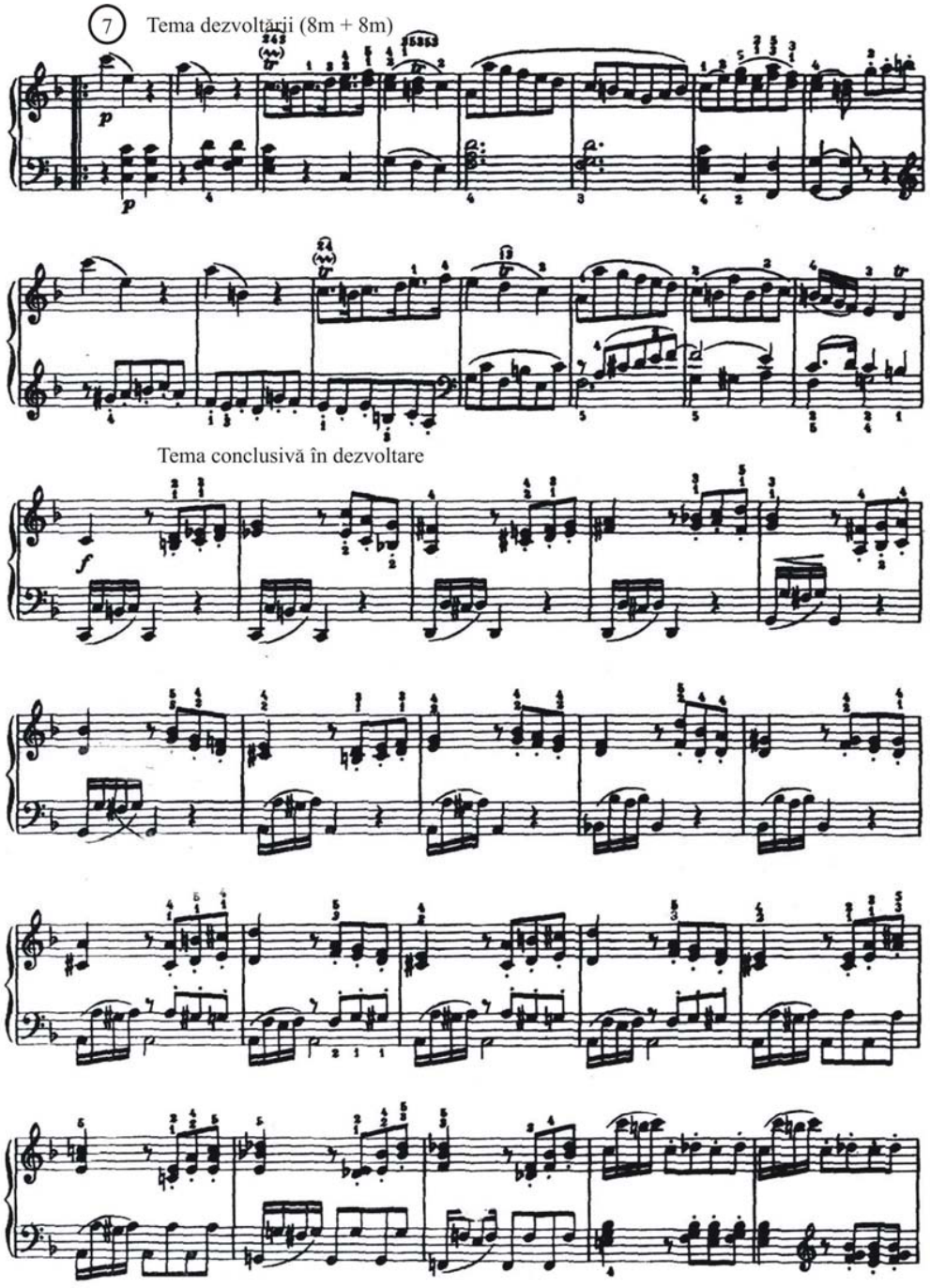


Situații mai frecvente de asociere a mai multor caractere în spațiul aceleiaşi idei întâlnim în temele de rondo, ca o alternativă la principiul stroficității ce domină şi care duce la structuri închise, lipsite de dinamism. Un exemplu clar şi frumos îl găsim în mişcarea finală a *Sonatei pentru pian KV 457.* Asocierea celor două idei, una interiorizată, delicată, cealaltă extravertită, pregnantă, duce cu gândul la semnificația cuplului strofă – refren. Aici, un refren în cadrul refrenului. Repetiția întăreşte sensul.

Temele sau eroii episodici

Faptul că strategia invenției tematice vine la Mozart din instinctul şi experiența scenei, reiese şi din numărul mare de idei melodice prinse în fluxul desfăşurării. Personajul principal este înconjurat de o adevărată constelație de eroi secundari.

Un exemplu extrem îl întâlnim în prima parte a *Sonatei pentru pian în Fa major KV 547*, prin individualizarea a şapte profiluri distincte: tema principală, tema punții, temele secundare (**B1**, **B2**, **B3**), tema concluziei, tema dezvoltării (**exemplul 4**). Motivele, scriitura, implicațiile armonice diferențiază aceste teme, iar morfologiile, de regulă simetrice, le dau stabilitate. Funcțiile discursive obişnuite nu-şi găsesc locul – fiecare idee fiind întărită şi închisă prin repetare în fraza consecventă. Singurul moment dinamic îl creează tema concluziilor. Nu întâmplător doar aceasta va fi dezvoltată în secțiunea de tratare.

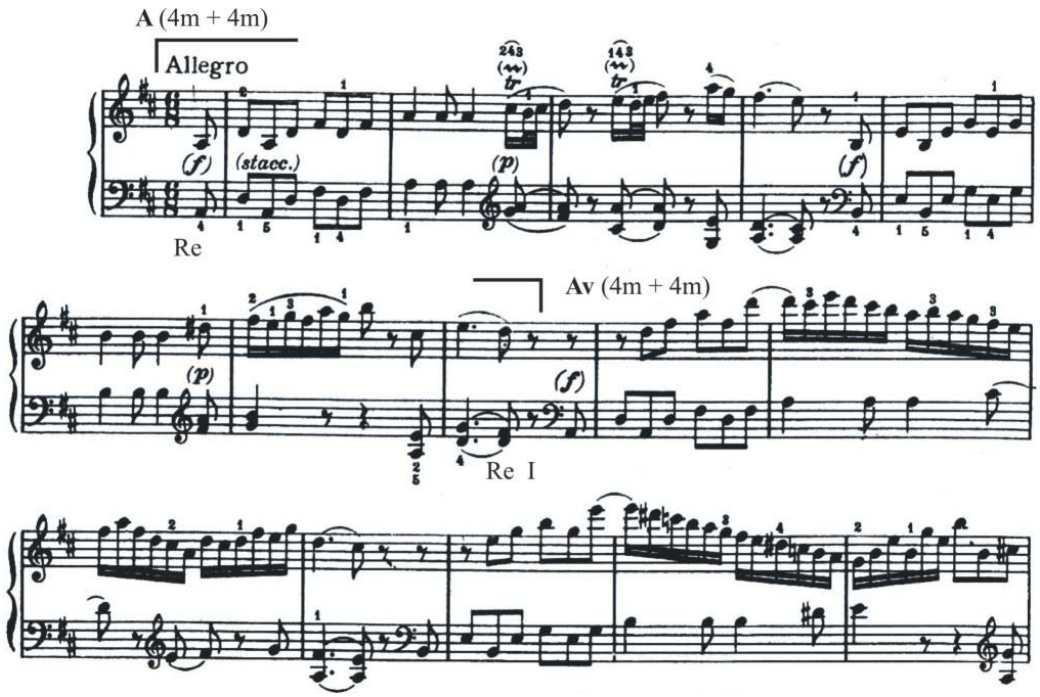
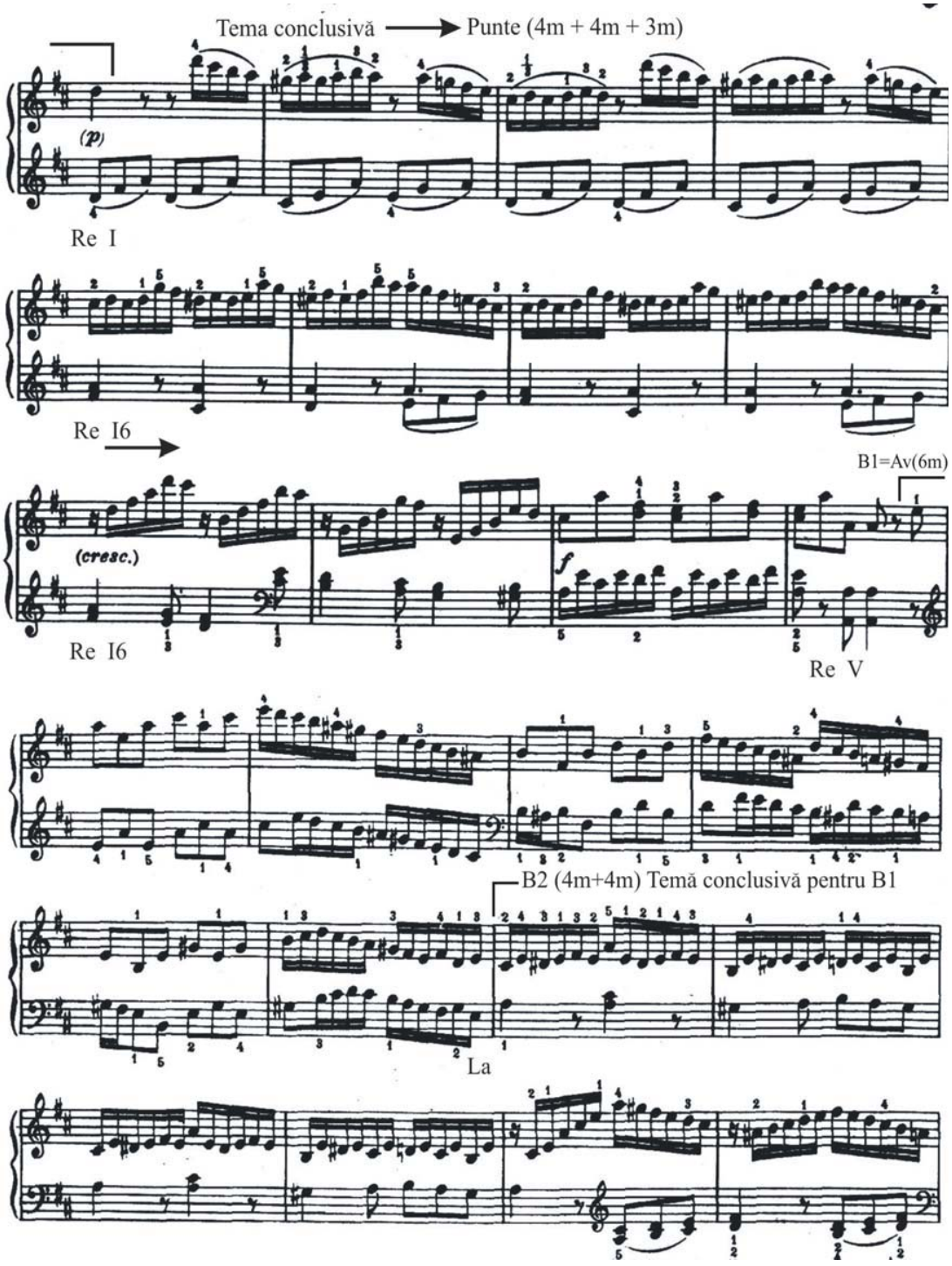
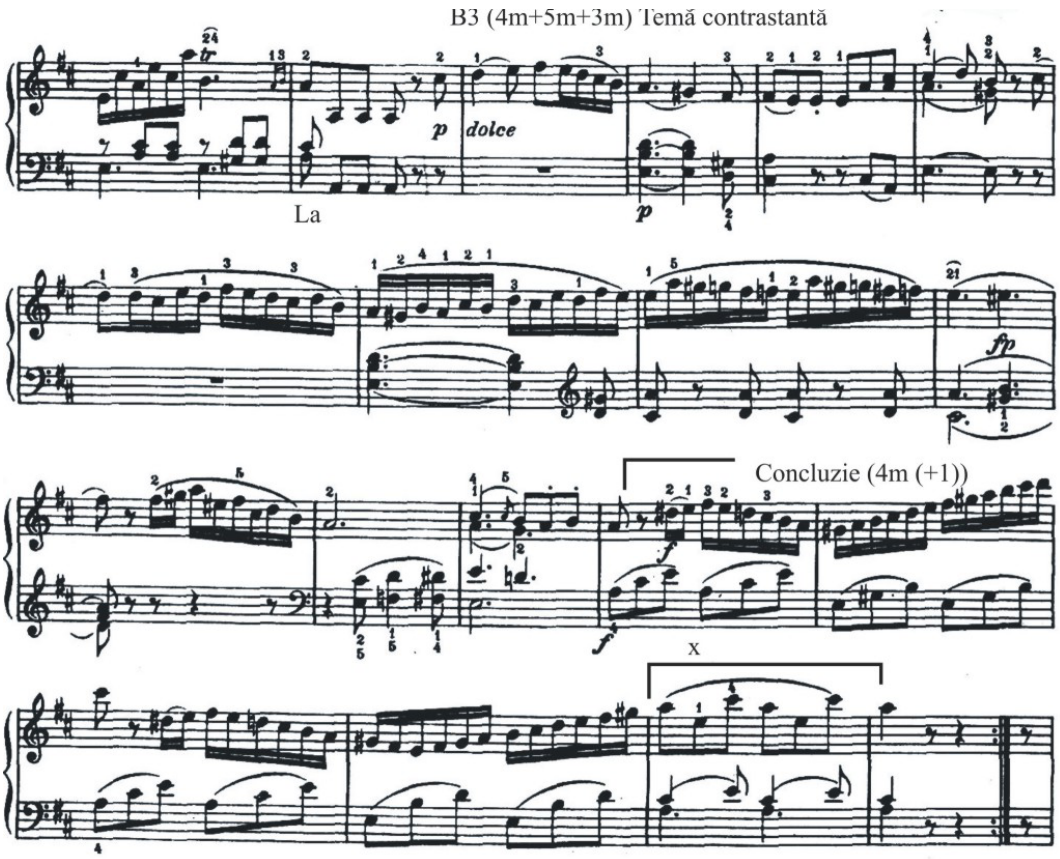
Ex. 4 *Sonata pentru pian în Fa major KV 547*, partea I, *Allegro*

4
B2 (4 + 5)
5
B3 (5m + 5m)
6
Tema conclusivă (4m + 4m+4m)+2 complementul cadențial

7
Tema dezvoltării (8m + 8m)
Tema conclusivă în dezvoltare

Am putea trage o primă concluzie. Capacitatea dramaturgică nu este direct proporțională cu numărul personajelor. Scena este populată, dar cele mai multe personaje fac doar figurație, fiind prezențe decorative, asistând la dramă.

Anularea teatralității sau tema unică

La polul opus, este construcția sonatei în spiritul monotematismului, prin infiltrarea polifoniei imitative în structura discursului omofon. Aceasta este una dintre cele mai remarcabile contribuții aduse de Mozart la tehnica de compoziție. Să vedem ce implicații are asupra dramaturgiei.

Tema principală a formei de sonată (*Sonata pentru pian KV 576*, partea I) va fi tratată prin tehnici de *fugatto* încă din expoziție, mai întâi într-o perioadă consecventă, afiliată primei expuneri şi apoi chiar în debutul grupului secundar – ambele momente fiind împlinite prin idei conclusive desfăşurate ca melodii acompaniate (**exemplul 5**). Apare cu claritate faptul că funcția discursivă domină în fața celei de portretizare. Astfel, ideea contrastantă va apare abia spre finalul expoziției, în B3, după un lung proces de evoluție modulatorie, proces prelungit de tehnica polifonică. Deşi apare o a doua temă, aceasta nu va avea alt rol decât să coloreze secțiunea expozitivă, în dezvoltare accentul căzând tot pe tema principală şi valorificarea ei polifonică.

Ex. 5 *Sonata pentru pian KV 576*, partea I, *Allegro*

Tema conclusivă
Punte (4m + 4m + 3m)
(p)
Re I
Re I6
B1=Av(6m)
(cresc.)
f
Re I6
Re V
B2 (4m+4m) Temă conclusivă pentru B1
La

Metamorfoza ideii sau fațeta ascunsă a personajului

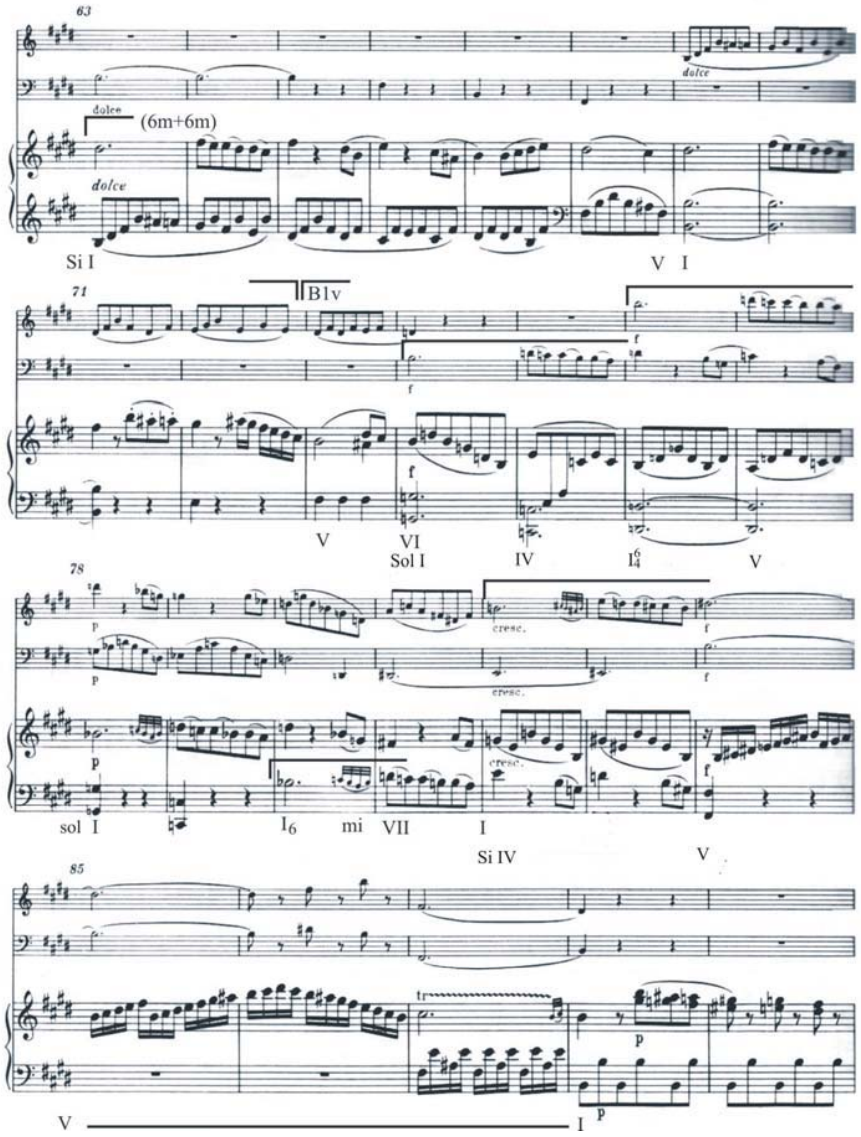
Metamorfoza ideii-personaj este o soluție dramaturgică rar întrebuințată de Mozart – maestru al variațiunii ornamentale, ce exprimă în spiritul rococoului şi nivelul de structurare a funcționalității tonale. Însă, în câteva momente, intuiția sa muzical-teatrală devansează timpul, anticipând gândirea romantică.

În *Trio-ul pentru vioară, violoncel şi pian, KV 542* întâlnim mai multe soluții de transformare a ideii. Mai întâi, în repriza primei mişcări, tema principală este expusă în tonalitatea minoră omonimă, cu deformări ale traseelor armonice şi amplificări morfologice inerente (la Beethoven, găsim mai frecvent acest procedeu, dar nici la el în spațiul temei întâi). Efectul expresiv este puternic.

O situație comparabilă întâlnim în partea a doua – în formă de rondo-variațiune, unde cupletul C se constituie prin mutarea la omonimă, implicând şi transformări ritmico-melodice ale

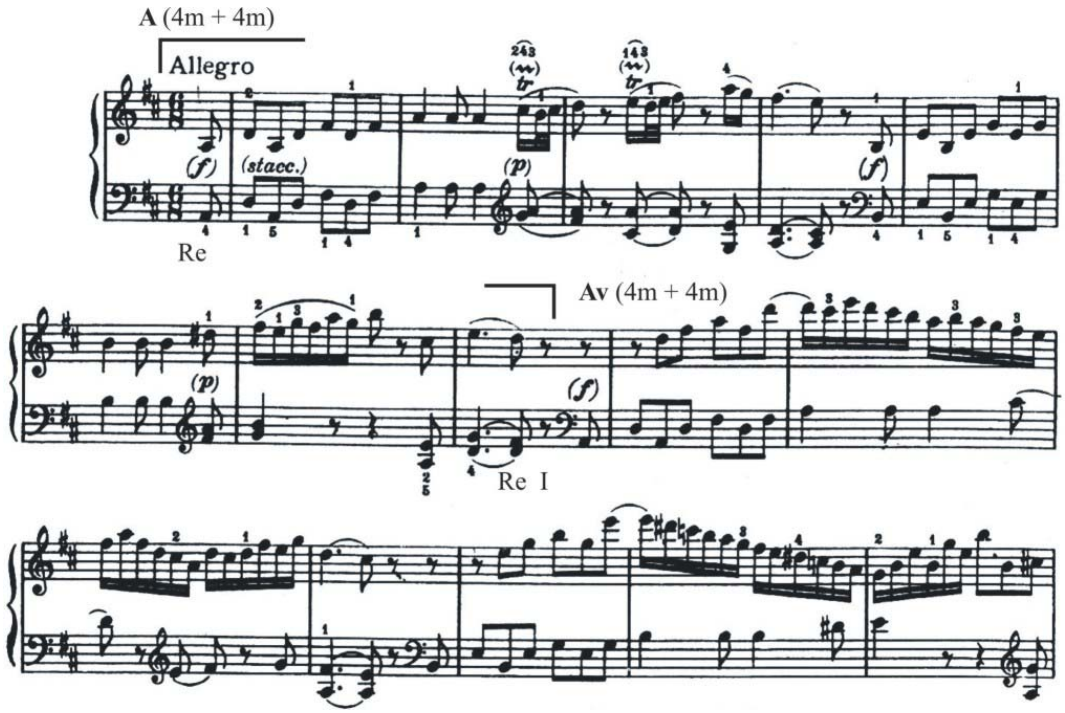
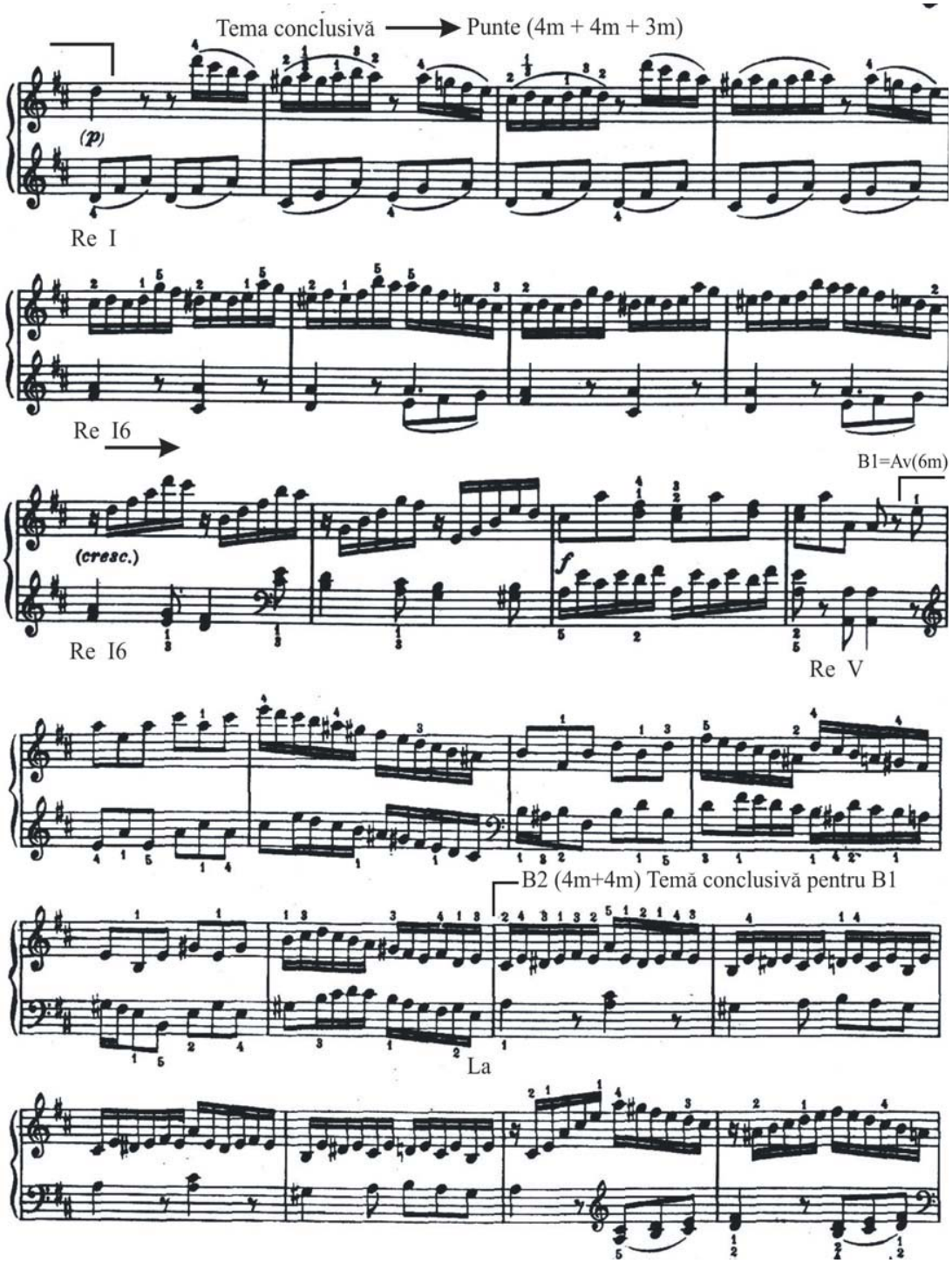
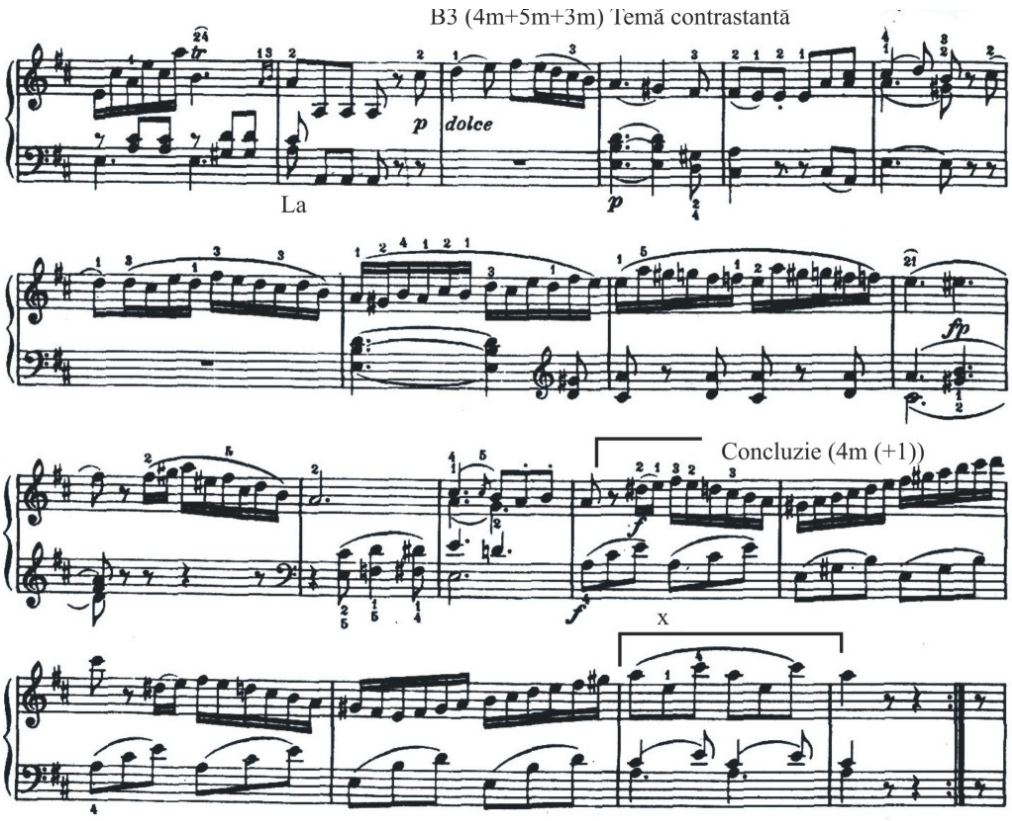
temei-refren. În acest caz, transformarea peste timp, la distanță, presupune conştientizarea unei evoluții, care se produce în interiorul cupletului B, a cărui tematică este derivată, fără a fi o variațiune, din aceeaşi idee.

De asemenea, în expoziția primei părți, la care revenim (**exemplul 6)**, tema secundară, la a treia expunere, capătă o coloratură nouă, profund contrastantă. În primul rând, datorită faptului că este introdusă în discurs printr-o cadență dramatică (surprinzătoare), apoi datorită procesului de prelucrare la care este supusă (procedee imitative) şi, nu în ultimul rând, prin armonia pe care se structurează: joc major-minor, evoluție abruptă, precipitată, determinată de modulațiile cromatice. Momentul are un efect teatral copleşitor. După expunerea repetată a unei teme simple, senine, simetrice, descoperim natura ascunsă a unui personaj controversat, meandric.

Ex. 6 *Trio pentru vioară, violoncel şi pian, KV 542,* partea I, *Allegro*

Anularea teatralității sau tema unică

La polul opus, este construcția sonatei în spiritul monotematismului, prin infiltrarea polifoniei imitative în structura discursului omofon. Acest lucru este unul dintre cele mai remarcabile contribuții aduse de Mozart la tehnica de compoziție. Să vedem ce implicații are asupra dramaturgiei.

Tema principală a formei de sonată (*Sonata pentru pian KV 576*, partea I) va fi tratată prin tehnici de *fugatto* încă din expoziție, mai întâi într-o perioadă consecventă, afiliată primei expuneri şi apoi chiar în debutul grupului secundar – ambele momente fiind împlinite prin idei conclusive desfăşurate ca melodii acompaniate (**exemplul 5**). Apare cu claritate faptul că funcția discursivă domină în fața celei de portretizare. Astfel, ideea contrastantă va apare abia spre finalul expoziției, în B3, după un lung proces de evoluție modulatorie, proces prelungit de tehnica polifonică. Deşi apare o a doua temă, aceasta nu va avea alt rol decât să coloreze secțiunea expozitivă, în dezvoltare accentul căzând tot pe tema principală şi valorificarea ei polifonică.

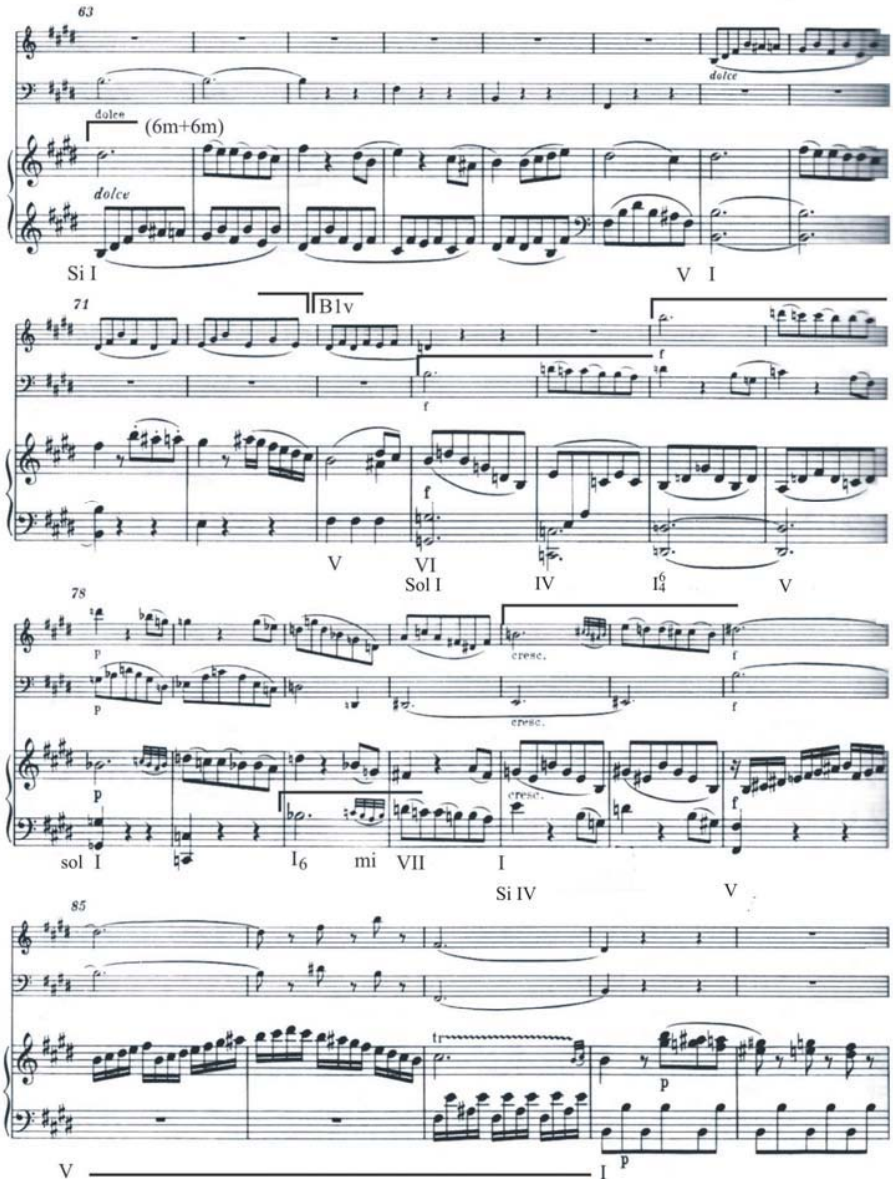
Ex. 5 *Sonata pentru pian KV 576*, partea I, *Allegro*

Tema conclusivă
Punte (4m + 4m + 3m)
(p)
Re I
Re I6
(cresc.)
Re I6
B1=Av(6m)
Re V
B2 (4m+4m) Temă conclusivă pentru B1
La

Metamorfoza ideii sau fațeta ascunsă a personajului

Metamorfoza ideii-personaj este o soluție dramaturgică rar întrebuințată de Mozart – maestru al variațiunii ornamentale, ce exprimă în spiritul rococoului şi nivelul de structurare a funcționalității tonale. Însă, în câteva momente, intuiția sa muzical-teatrală devansează timpul, anticipând gândirea romantică.

În *Trio-ul pentru vioară, violoncel şi pian, KV 542*, întâlnim mai multe soluții de transformare a ideii. Mai întâi, în repriza primei mişcări, tema principală este expusă în tonalitatea minoră omonimă, cu deformări ale traseelor armonice şi amplificări morfologice inerente (la Beethoven, găsim mai frecvent acest procedeu, dar nici la el în spațiul temei întâi.) Efectul expresiv este puternic.

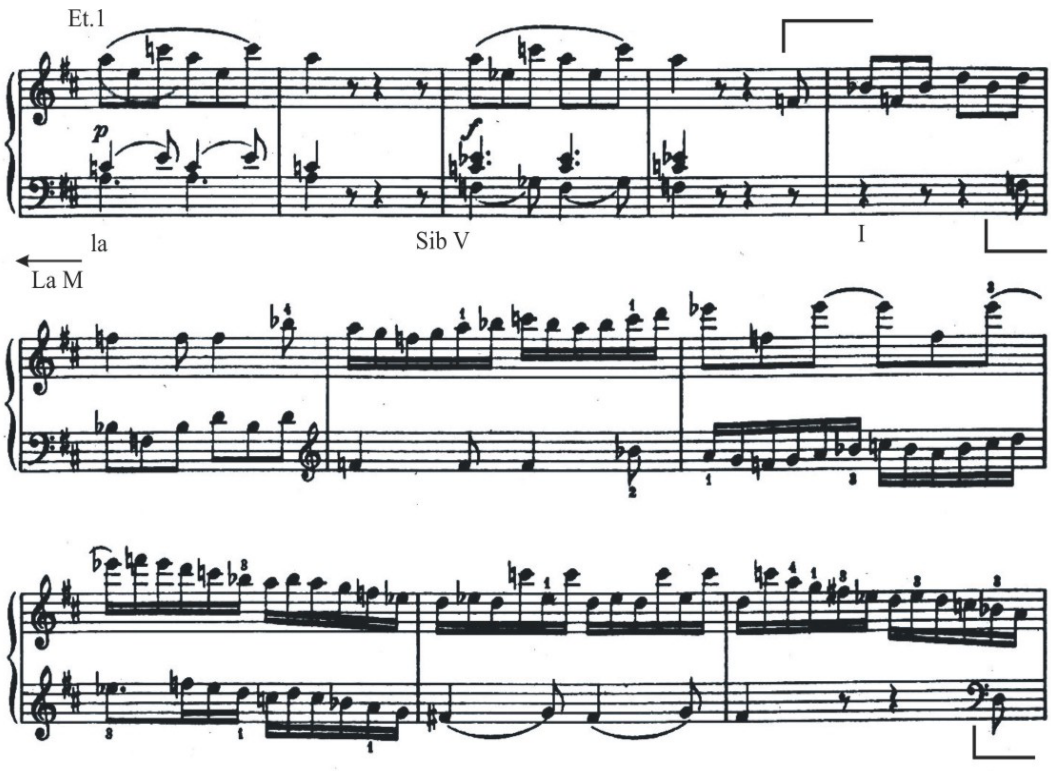
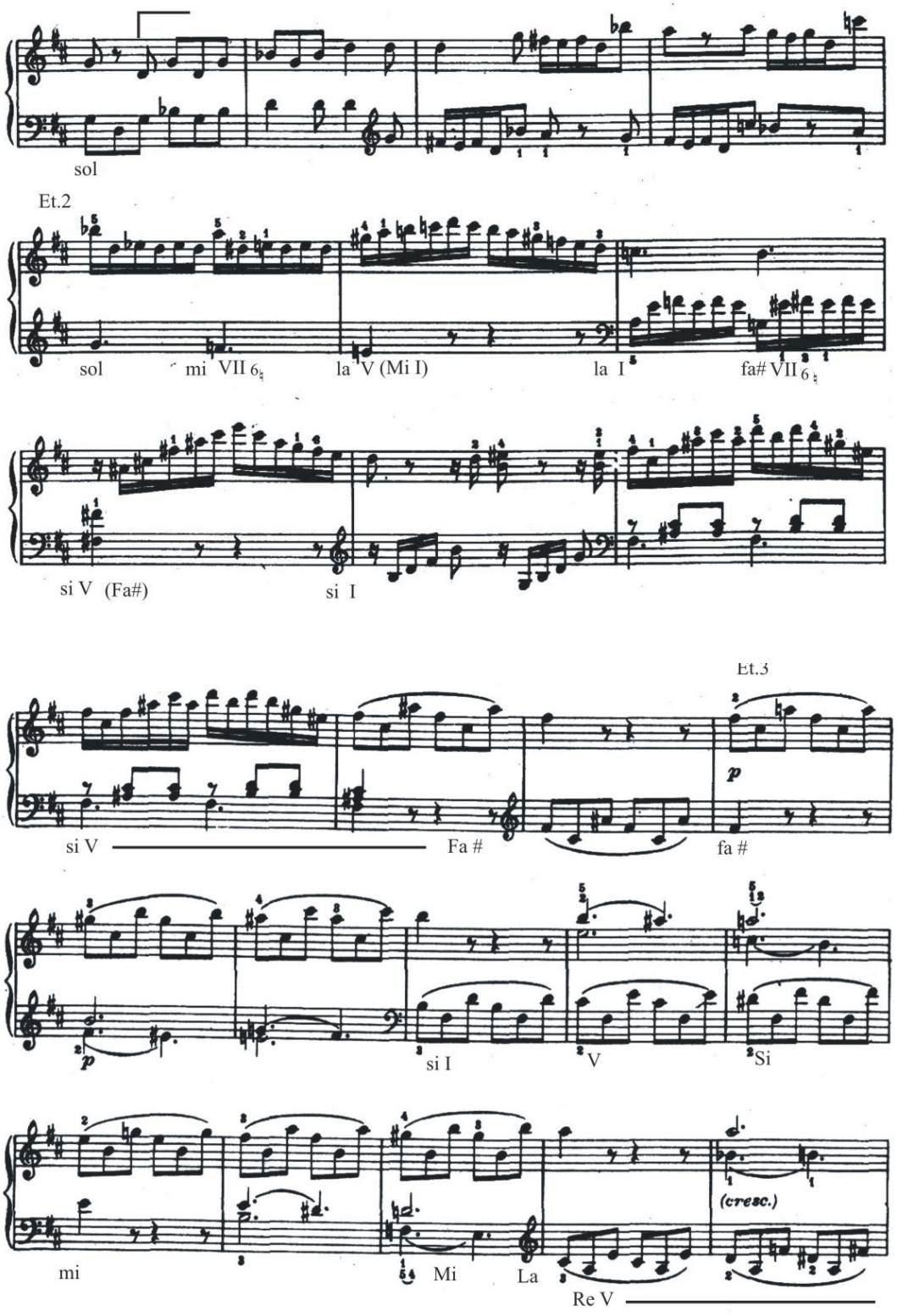
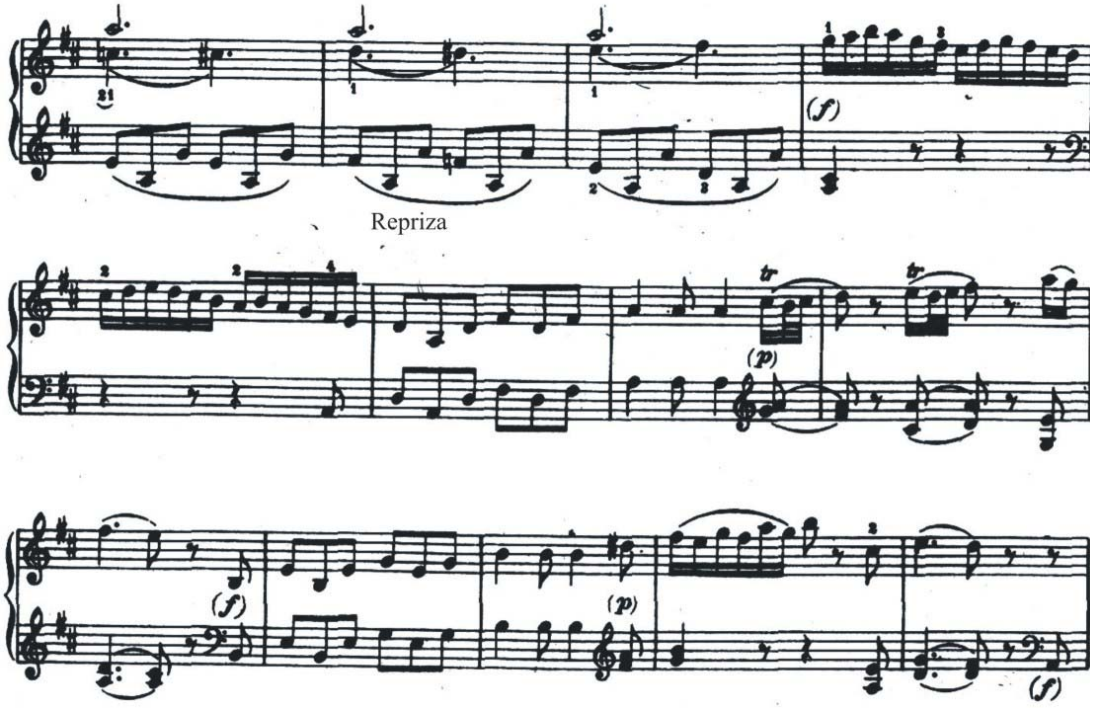
O situație comparabilă întâlnim în partea a doua – în formă de rondo-variațiune, unde cupletul C se constituie prin mutarea la omonimă, implicând şi transformări ritmico-melodice ale temei-refren. În acest caz, transformarea peste timp, la distanță, presupune conştientizarea unei evoluții, care se produce în interiorul cupletului B, a cărui tematică este derivată, fără a fi o variațiune, din aceeaşi idee.

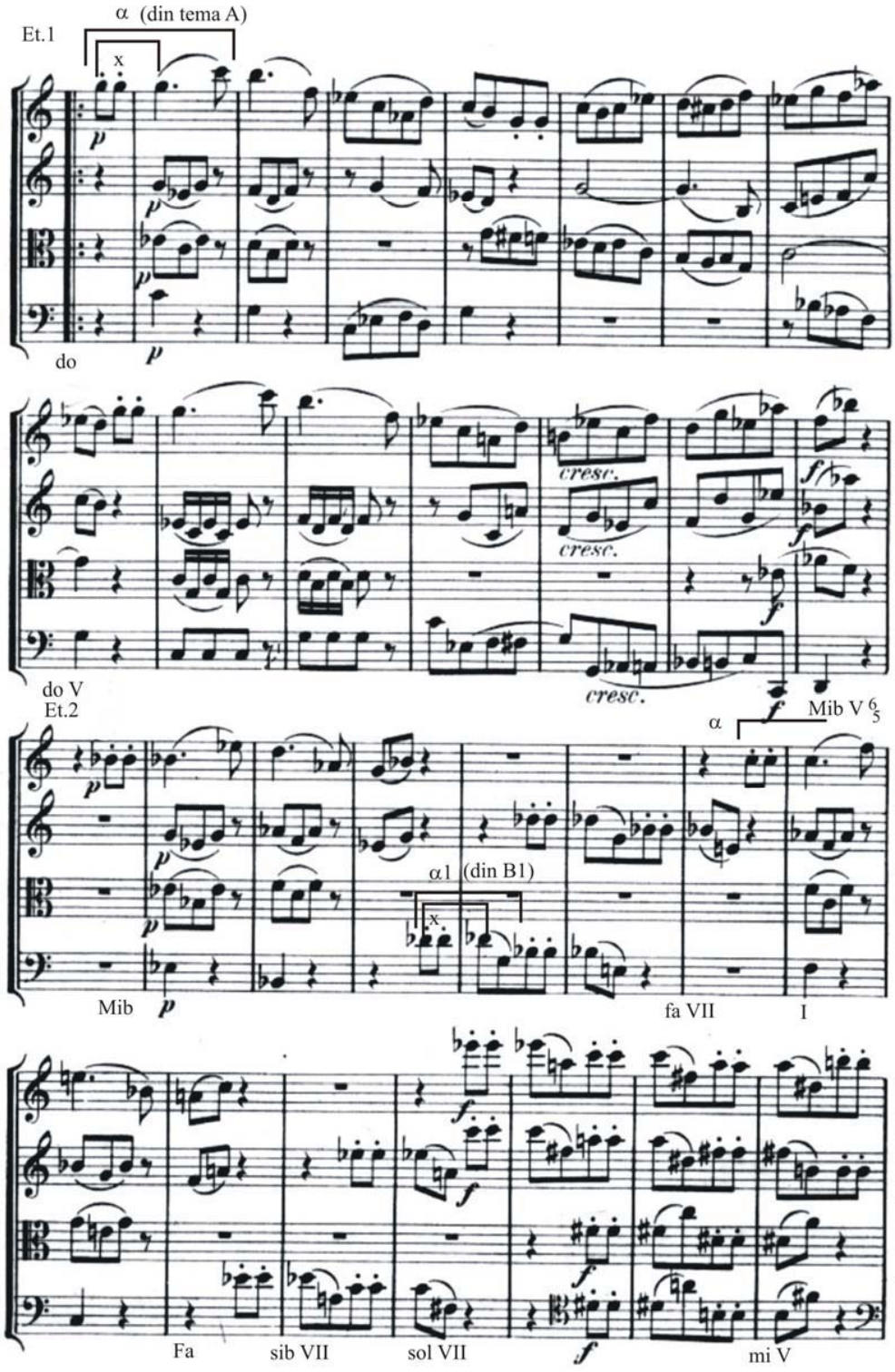
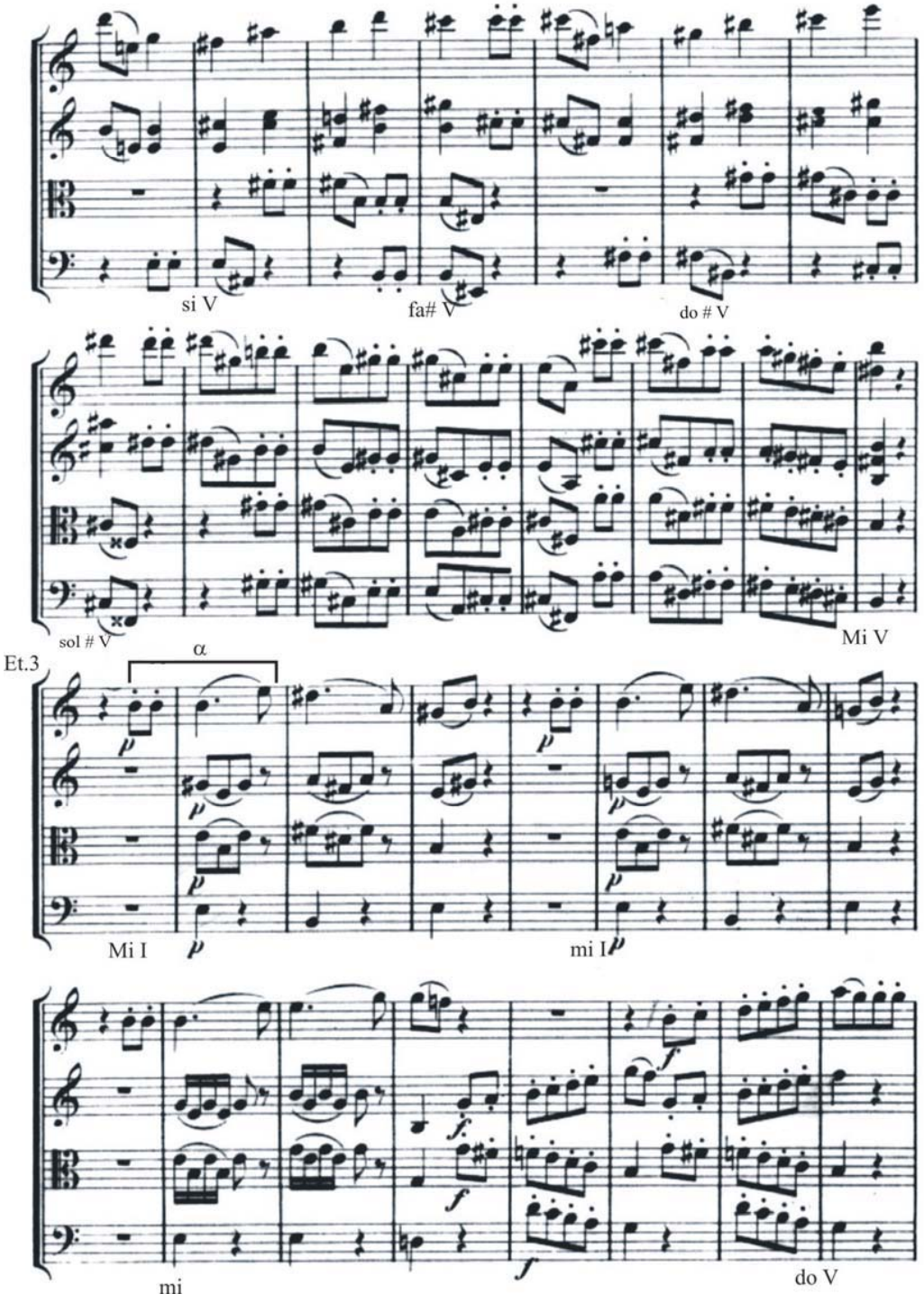
De asemenea, în expoziția primei părți, la care revenim (**exemplul 6)**, tema secundară, la a treia expunere, capătă o coloratură nouă, profund contrastantă. În primul rând, datorită faptului că este introdusă în discurs printr-o cadență dramatică (surprinzătoare), apoi datorită procesului de prelucrare la care este supusă (procedee imitative) şi, nu în ultimul rând, prin armonia pe care se structurează: joc major-minor, evoluție abruptă, precipitată, determinată de modulațiile cromatice. Momentul are un efect teatral copleşitor. După expunerea repetată a unei teme simple, senine, simetrice, descoperim natura ascunsă a unui personaj controversat, meandric.

Ex. 6 *Trio pentru vioară, violoncel şi pian, KV 542*, partea I, *Allegro*

Drama interioară sau dezvoltarea monotematică

În ceea ce priveşte constituirea dramei prin dezvoltarea ideii ca întreg, constatăm că Mozart nu realizează o adevărată intrigă. Secțiunile de dezvoltare tratează o singură idee. Celelalte formulări care apar – teme ale expoziției, motive figurale noi – completează imaginea, produc dinamismul, sugerând **atmosfera** evolutivă a momentului. Rupturile şi evoluțiile abrupte, de multe ori frânte, determinate de gândirea armonică, avansată pentru a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, întreruperile cu caracter retoric suplinesc dialogul exterior.

În *Sonata KV 576*, partea I (**exemplul 7),** motivul cadențial al expoziției are rolul de a crea ruptura necesară. În doar patru măsuri ajungem din **la** major în **si** bemol major: o adevărată scenă turnantă! După dezvoltarea polifonic-imitativă a temei principale şi o evoluție armonică în salturi (astfel, de la **sol** minor se ajunge la dominanta lui **si** minor: **fa** #) revine motivul arpegiat al începutului. În extremele dezvoltării, acest motiv, armonizat mereu altfel, creează efecte de lumini şi umbre, o atmosferă de clar-obscur – o structură statică, plutitoare , mijloace artistice ce vor intra în arsenalul creației impresioniste.

Ex. 7 *Sonata KV 576*, partea I, *Allegro*

sol
Et.2
sol
mi VII 6
la V (Mi I)
la I
fa# VII 6
si V (Fa#)
si I
Et.3
p
si V
Fa #
fa #
p
si I
V
Si
mi
Mi
La
Re V
(cresc.)

Ultimul exemplu este dezvoltarea din mişcarea finală a *Cvartetului de coarde K.V. 465* (al *Disonanţelor*). Este o dezvoltare densă, construită prin tehnici de dialog dintre două motive înrudite prin simetrie în oglindă (motivele provin din tematica expoziției, la rândul ei neconflictuală), două fațete ale lui Mozart însuşi. Motivul ascendent este continuat melodic şi dezvoltat pe spații mari, cel descendent, scurt evoluează prin segmente permanent întrerupte, gâtuite. Structura polifonică, densitatea sonoră, planul tonal extrem de ambițios (**do** minor - **sol #** minor), suspensiile retorice, alternanța motivelor, gradația culminativă în etapa a doua sugerează, mai mult decât ori unde, starea de conflict, dar un conflict interior. Este felul lui Mozart de a ne spune că indiferent cât de tensionată ar fi relația noastră cu lumea, nu acolo este tragedia, drama este în noi!

Ex. 8 *Cvartetul de coarde K.V. 465,* partea a IV-a,

si V
fa# V
do # V
sol # V
Mi V
Et.3
α
Mi I
mi I
mi
do V

Dacă în Cvartetul *Disonanţelor* avem o situaţie exemplară de continuitate semantică – de la prologul sumbru, acea unică pagină mozartiană, pagina falselor relaţii, la interogaţiile primelor două mişcări, apoi la structura capricioasă şi patetismul menuetului cu trio, la densitatea dezvoltării imaginii în final, într-un sens afirmativ, victorios dar responsabil –, în majoritatea lucrărilor, drama nu se impune prin insistenţe şi reveniri, ci drama este personală, deci irezolvabilă. Nu ne rămâne decât să ne punem masca indiferenţei, nepăsării şi jovialităţii aşa cum face Mozart.

Desigur, toate aspectele prezentate – tema ca personaj principal, temele ca personaje secundare, evoluţia / transformarea lor – reclamă un studiu diacronic pentru a marca o evoluţie a atitudinii scenice a lui Mozart de-a lungul scurtei sale vieţi, deci şi a concepţiei sale despre lume. Reclamă, de asemenea, un studiu statistic pentru a evidenţia frecvenţa acestor procedee, studiu pe care mi-ar plăcea să-l realizez.